

УДК 7.01

Манькова Е. О.

Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

«ФАНТОМНОЕ ТЕЛО» В КИНЕМАТОГРАФЕ

Данная статья посвящена проблеме отображения тела в кинематографе в контексте его восприятия зрителем. Отношение зрителя и персонажа и овладение драматическим действием рассматривается через призму «стадии зеркала» (Лакан) и позиции «Я-Другой» (Сартр). Действию в кино противопоставляется действие театральное, что позволяет показать специфику восприятия, свойственную исключительно кинематографу. Для выражения сущности кинематографического тела вводится концепт «фантомного тела».

Ключевые слова: тело, «фантомное тело», «стадия зеркала», Другой, кинематограф.

Дана стаття присвячена проблемі відображення тіла в кінематографі в контексті його сприйняття глядачем. Відношення глядача та персонажа та опанування драматичної дії розглядається через призму «стадії дзеркала» (Лакан) та позиції «Я-Інший» (Сартр). Дії в кіно протиставляється дія театральна, що дозволяє показати специфіку сприйняття, що властива виключно кінематографу. Для вираження суті кінематографічного тіла концепт «фантомного тіла».

Ключові слова: тіло, «фантомне тіло», «стадія дзеркала», Інший, кінематограф.

This paper focuses on the research of the body in a cinema in the purpose of it perception by the viewer. The relations between viewer and character and the comprehension by the dramatic action consider through the prism of “mirror stage” (Lacan) and the position “Ego-Other” (Sartre). The cinema action is opposed to the theater action to demonstrate the specificity of the cinema perception. To express an essence of the body in the cinema we put in the concept of “phantom body”.

Keywords: body, “the phantom body”, “mirror stage”, Other, cinema.

*Только по-настоящему глубокий человек может
позволить себе быть поверхностным.*

Оскар Уайльд

По мнению М. Б. Ямпольского, в мире кино есть видимые вещи и тела. М. Мерло-Понти также ссылается на видимое: существа показывают себя; изображения репрезентируют некую реальность; мы наблюдаем некоторый объект. Действие фильма воспринимается субъектом и описывается через сферу ощущений. Зримость отсылает к телесности, а телесность ограничивает рецепцию искусства наблюдением и чувственным переживанием. В логике телесности кино – это тело, и воспринимается оно телами. Таким образом, в качестве объекта восприятия кино предстает как целостный зрительный образ, «гештальт жизненной ситуации» [13, с. 108]. И необходимость тела, о которой говорит Делез в работе «Кино», становится в таком случае актуальной. Кино, по его мнению, открывает нам возвращение мысли, которая была забыта «в эпоху господства субъекта». Через тело мысль достигает жизни; «мысль низвергается в категории жизни» [2, с. 506]. А категории жизни, в свою очередь, представляют собой позы тела. Таким образом, восклицание Делеза «дайте же нам тело» означает, прежде всего, «установку камеры на самом обыкновенном теле» [2, с. 506]. Именно оно будет выступать средством для разворачивания жизненной ситуации.

Итак, мы видим, что в кинематографе тело формируется как необходимое. Во-первых, через тело нам являет себя жизнь. Во-вторых, являясь посредником мысли, до этого немое тело начинает «говорить». Попадая в пространство кинематографа, тело приобретает совершенно иной смысл. Оно становится элементом киноязыка. Язык кино в целом не повторяет модель разговорного языка. Умберто Эко, говоря о семиологии фильма как «письменного языка действия» у Пазолини, замечает, что «кино лишь регистрирует язык, ему предшествующий, – язык действия; поэтому у него семиология кино выступает, прежде всего, как семиология действительности» [14, с. 79]. Но Пазолини интересуется действие как физический процесс, дающий жизнь определенным предметам-знакам, которые, выступая в качестве элементов систем коммуникации, образуют в своей совокупности культуру (например, языковые останки доисторического человека, общественные орудия труда). Эко считает, что такой тип

коммуникации не дает нам действие как осмысленное явление. Для нас будет важен другой тип действия, а именно те коммуникативные акты, с помощью которых тело сообщает нечто другим.

Очевидно, что кинематограф моделирует мир, которому присущи две главные характеристики: пространство и время. Несмотря на очевидную связь кинематографической реальности с физической, тело, попадая в объектив кинокамеры, меняет свои свойства. Тело в кинематографе выступает в качестве «тела без пространства». В отличие от живых тел, которые имеют массу, объем, высоту, глубину, тело кинематографическое не вечно, оно пребывает как бы на плоской поверхности. Это связано с тем, что тело актера ориентировано на объектив, а не на зрителя. «Актерская игра, адекватная объективу, обладает способностью превращать события в фильме в поток картин, но для этого действие должно быть спроецировано на плоскость, вынесено вовне», – замечает Р. Леонард в работе «Заметки об эстетике и социологии фильма». [16, с. 96] Объектив создает свое собственное пространство – оно все спроецировано на плоскую поверхность. То есть, кинематографическое пространство лишено свойств, которыми обладает физическое пространство. Так и тело в кино выступает как конфигурация поверхностей, плоскостей. Кинематографическое тело является отражателем, зеркалом. Это придает особое значение его поверхности. Все происходящее с киноактером происходит не внутри его тела, а на поверхности. Эта плоскостная функция тела резко отличает его от тела в театре. В театре актер действует внутри уже заданного пространства сцены. Тело актера кино будто встроено в кинематографическое «пространство» и как бы строит его, превращаясь в «динамическую ось», оно создает «пространство» кадра из собственной движущейся поверхности. Таким образом, выразительность актерского тела в кино связана не только с жестом или мимикой, но и с этой функцией «построения пространства».

Одной из характеристик кинематографа (по крайней мере, раннего) является отсутствие слова, доминирования слова над другими средствами выразительности. Однако лишнее слова тело актера помещено в совершенно иное пространство – пространство перспективного изображения, «спроецированного на плоскость». Некоторые теоретики театра считают необходимым различать две «сцены» – «сцену представления» и «сцену проекции», которые обладают качественным различием. На «сцене представления» актер существует в трехмерном пространстве. На «сцене проекции» все происходит иначе: «Здесь больше нет размещения одного объема за другим, лишь их рядоположенность. Тела не могут тут воздействовать телесно; цвета нет. Здесь господствуют плоскость и линия». [16, с. 148]

Идеальное тело и идеальная игра актера в кино должна быть «плоской» поверхностной. Р. Леонард пишет, что высшим мастерством киноактера будет его способность одним только лицом, а не фигурой сыграть горбуна. Именно в теле актера содержится онтологическая для кинематографа плоскостность. Такая плоскостная функция тела отличает его от тела в театре, где актер действует внутри уже заданного пространства сцены. Тело актера сливается с кинематографическим миром, оно складывает пространство кадра из собственной движущейся поверхности.

Фактически тело в кинематографе не адекватно живому телу. Оно лишено главных признаков тела: массы, объема, протяженности, а следовательно – и пространства. Тело в кино – это тело без тела.

Тело на экране не дается во всей его физической ощутимости, оно скорее дано как «чисто оптический объект», от которого остается лишь движение видимых поверхностей. Такая плоскостность изображения напоминает скорее свойство зеркала. «<...> Белый экран кинематографа дает нам такое ощущение, что видимое происходит в действительности, как будто мы наблюдаем за ним в зеркале, с головокружительной скоростью следующем за событиями в пространстве. Эти изображения дают нам впечатление реальности более сильно, чем кулисы и разрисованные задники лучшего театра» [16, с. 23]. Кино как бы подносит к лицу человека зеркало и заставляет его открывать его для себя (открывать самого себя) во внешних формах. Открываем себя самих в «зеркале» кинематографа через посредство созерцания на экране других. Между зрителем и персонажем фильма устанавливаются отношения Я-Другой. Я проявляется в отношении к Другому через тело, так как тело само по себе не является самодостаточным. Без Другого у тела не будет ни формы, ни очертаний, так как Я не имеет к ним самостоятельного доступа. Такое опосредованное тело не может существовать вне цепочки: «мое» – «мое тело». Таким образом, «мое тело» не отделимо от телесного «Я-

чувства». Я (суб'єкт) познає себе і отримує знання про своє тіло за допомогою відносин з Другим.

В. Подорога поважає, що Я-чуття для пізнання самого себе не потребує в певному екранному відтворенні, оптичному відображенні тіла, але Ж. Лакан в статті «Стадії дзеркала» показує значення дзеркала, дзеркального відображення для формування Я. Лакан пише, що у дитини між 6 і 18 місяцями його життя відбувається зустріч з власним дзеркальним образом. Феномен дзеркала з'являється в інфантильному досвіді як знак того, що дитина починає відокремлювати себе від оточуючих його тіл (матері і т.п.), він починає опізнавати себе як окрему існуючу в світі тіло. Стадія близькості з матір'ю повинна порушитися завдяки дзеркальному ефекту, за допомогою якого виявляється деяка тілесна форма, невідчужувана від переживання «моєго тіла». Дитина здригається, коли перший раз бачить себе в дзеркалі, він опізнає своє тіло як своє, належаче тільки йому. Визнаючи себе, він як би мислено доповнює своє відображення, і воно стає досконалішим, ніж реальне тіло. Таким чином, до визнання додається і невизнання. Об'єкт визнаваний сприймається як відображення власного тіла, а невизнане досконале тіло з'являється як якийсь відчужений суб'єкт. Це робить можливою ідентифікацію з іншими в майбутньому. Це і є народження відносин між образом і відображенням. І в фільмі такі відносини знаходять інтенсивне вираження.

Ідея опосередкування «моєго тіла» дзеркальним тілом веде нас до поняття плоти. «Моє тіло» і є плоть, про яку Я знає, коли зустрічається з тілом Другого. Мерло-Понті в такій зустрічі бачить неперервний обмін, який дозволяє народитися образу плоти. Дзеркало в відкритому кругообігу відображених тіл є тілом видимим. Воно прорисовує і розширює метафізичну структуру нашої плоти. «Дзеркало може з'явитися, тому що я є відображення-видимим, тому що існує свого роду рефлексивність чуттєвого, і дзеркало її виражає і відтворює. Завдяки йому моє зовнішнє доповнюється, все найглибше, що у мене було, виявляється в цьому обличчі, цьому плоскому і закритому в своїх межах існує, яке вже передбачалося в моєму відображенні в воді. <...> Призрак дзеркала викликає назовні мою плоть і тим самим те невидиме, що було і є в моєму тілі, одразу ж отримує можливість наділяти собою інші видимі мною тіла. З цього моменту моє тіло може містити сегменти, запозичені у тіл інших людей, так як моя субстанція може переходити в них: людина для людини виявляється дзеркалом». [9, с. 23]

Таким чином, дзеркало добре ілюструє відносини відображення і видимого, через який ми визначаємо тілесність людини. Ми знаємо себе в дзеркалі не в результаті складного інтелектуального аналізу візуальних вражень, а тому, що переживаємо дзеркальне відображення як продовження себе, тобто не як об'єкт зору, а як суб'єкт. І так як відображення в дзеркалі, тіло в кіно стає своєрідним продовженням нашого фізичного тіла.

Але плоть – це характеристика живого тіла. А кінематографічне тіло, як ми вже встановили, не має властивостей живого тіла. З'являючись на екрані таке тіло, будучи фізичним продовженням «моєго тіла», і при цьому, не маючи плоти, буде виступати як **«фантомне тіло»** [* 1]. Як дитина оволодіває Я-чуттям через дзеркало, так і глядач оволодіває драматичним дією не за допомогою живого тіла, яке дає нам театр, а «фантомного тіла» кінематографа – приходять до глибини через плоскість.

Коли ми знаємо своє тіло через тіло Другого – ми хочемо плоти Другого. Ми знаходимо підтвердження цього у Сартра, який пише, що око тоді стає поглядом, коли ми хочемо плоти Другого. Погляд шукає плоти. І кинуваний погляд і плоть Другого – нероздільні. «Фантомне тіло» – безплотно, так само як і фантомний орган. Фактично – це порожнє місце. Єдине різниця тут буде в оптичній видимості тіла в кіно. Але як пацієнт з фантомною ногою не звертає уваги на зриме відсутність ноги, так і глядач не думає про прозорість, фантомність кінематографічного тіла.

Дзеркальне відображення значно більш реально і тілесно, ніж тіло в кіно. Тіло в дзеркалі живе тільки завдяки суб'єкту, його з'явлення і зникнення нерозривно пов'язано з «прихоттю» «моєго тіла», воно веде себе також як веде себе суб'єкт. Воно претендує лише на зримість адекватності «моєму тілу». «В дзеркалі моє тіло слідує за своїми намірами, і якщо спостереження заключається в варіюванні точки зору при збереженні об'єкта в нерухомості, воно ковзає від спостереження і дається як подібність моєго

осязаемого тела, ибо копирует его устремления, вместо того чтобы откликаться на них свободным изменением перспектив». [10, с. 129] Кроме того, зеркало отражает тот предметный мир, в котором Я находится в данный момент времени. Также и столкновение с Другим, который наделен способностью видеть субъекта без его помощи, происходит в том же моменте настоящего и в том же месте, где он, субъект, сейчас находится.

«Фантомные тела» стремятся обрести самостоятельность существования, получить независимость от воли видящего. И специфика кинематографической фиксации реальности дает субъекту эти тела, в каком угодно месте и в любом моменте времени, которые не соответствуют настоящему субъекта. Более того, тело может быть не похоже ни на одно из реально существующих в физическом мире тел. И это не обязательно фантастические герои – это могут быть прекрасные, но выхолощенные, лишённые живого содержания тела мужчин и женщин, которых никогда не встретить в реальности. Но так как зритель всегда выступает как соучастник происходящего на экране, такое тело не вызывает у него недоверия.

Это тело будет представлением действительного присутствия. Хотя самого тела, как живого нет. В случае фантомного органа пациент как бы и не замечает увечья и рассчитывает на свой фантомный орган как на реальную конечность. Он даже пытается идти и то, что это заканчивается падением его не обескураживает. К тому же он может описать особенности своей фантомной руки или ноги, как она двигается или болит. Он относится к ней как к реальному органу. Так и фантомное тело в кино не вызывает сомнений в своем существовании. Оно просто не нуждается в подтверждении реальности своего присутствия.

Такое положение вещей провоцирует зрителя на специфическую, свойственную только кинематографу, возможность восприятия. А именно, непосредственное вживание зрителя в происходящее на экране. Зритель становится соучастником действия фильма. И эта сопричастность происходящему на экране скрывает от зрителя фантомность кинематографических тел. Как, например, зрителям первого фильма поезд, возникающий на экране, не казался иллюзией [* 2].

Как мы уже сказали, пациент воспринимается фантомный орган как реальный. Но, несмотря на это, физически отсутствующая конечность не может выполнять функцию, ей предписанную. И в кинематографе фантомное тело, как тело Другого, лишено возможности полноценно дать знание о «моем теле». Зрительный «обмен телами» с Другим позволяет зародиться образу плоти, мы не можем оказаться в собственном теле без тела Другого. Но «мое тело» есть не только для того, чтобы выражать понятие того, что Я есть, но и также для выражения точки зрения, которую Я само не сможет сформировать. Я формируется под взглядом Другого. Роль Другого – показать сущность субъекта самому себе. Снова обратимся к Сартру. Он пишет: «Человек представлен сознанию тем, насколько человек объект для Другого» [12 с. 34]. Конечно же, столкновение с Другим вызывает шок: во-первых, субъект не может контролировать изображение и интерпретацию своего тела, которое создается у Другого; во-вторых, Другой склонен умалять бытие субъекта до состояния объекта. Это значит, что идентичность субъекта находится во власти Другого. Но образ, созданный Я о себе из глубины тела, завершается благодаря активным действиям Другого.

Кинематографический Другой не может дать завершённого образа тела субъекта. Он настроен только на отражение. Тело в кино лишено взгляда и способности к суждению. Оно не занимает активной позиции в выражении точки зрения на субъекта. Оно пассивно – самым фактом своего существования – заставляет субъекта через сравнение выносить мнение о себе самом. «Ребенок ликует, впервые видя себя в зеркале. <...> С другой стороны, разве это не шок, открывающий ребенку путь в мир взрослых, но ставших тел, несоразмерных инфантильному наблюдателю, – разве это не преддверие будущей драмы? Где же она начинается? В сравнении собственного тела с телами других». [11, с. 37] Именно такое чувство вызывает у субъекта созерцание идеальных тел на экране.

Л. Малви замечает, что «кино занимает особое место в процессе производства идеалов Я, будучи наиболее ярко выражено в системе «звезд»; «звезды» соединяют в себе экранное присутствие и экранную историю постольку, поскольку они образуют сложный комплекс подобий и различий (красота выдает себя за обыденное)» [6, с. 7]. Это насаждение неких идеальных образов вынуждает субъекта чувствовать собственную неполноценность. Таким образом, бесплотный фантомный Другой в кино получает некую власть над субъектом. У Сартра власть принадлежит Другому – но реальному Другому. Само его присутствие

гарантирует господство. Но отношения Я – Другой вне кинематографа взаимнообратимы. Рано или поздно субъект станет Другим для иного субъекта, а Другой – субъектом для иного Другого. В кино такие перемены невозможны. «Фантомное тело» в силу своей «законсервированности» навсегда останется Другим по отношению к данному субъекту, и субъект относительно этого Другого никогда не поменяет свою позицию.

В качестве *вывода* можно сделать заключение, что кино, как ни одно другое искусство, показывает зрителю видимость действия. В этом ему нет аналогов. В театре, например, зритель лишен этого, так как имеет дело с действием непосредственным. Видимость действия наделяет фильм свойствами зеркала. Проходя стадию зеркала, ребенок управляет отражением своего тела. Зеркальное же свойство кинематографа дает нам лишь «фантомные тела» – неуправляемые «отражения», под которые субъект подстраивается и которым подчиняется, не обнаруживая их несоответствия живому.

ПРИМЕЧАНИЯ

*1. Ср. с феноменом фантомного органа. Этот феномен как нельзя лучше связан с опытом тела, о котором мы говорим, и актуализирует проблему реальности тела. Фантомный орган – это присутствие части представления тела, которой у нас не должно быть, поскольку соответствующий орган отсутствует.

*2. Здесь следует вспомнить о реакции зрителей на первый фильм, вышедший в 1895 году, «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота» братьев Люмьер. Зрители разбегались в ужасе, увидев, как с белого полотна экрана на них надвигалась неуправляемая громада. Поезд будто бы устремлялся в зал, и его видимая натуральность разрушала иллюзорность зрелища.

ЛИТЕРАТУРА

1. Базен А. Что такое кино: [сб. статей] / А. Базен; [вступ. ст. И. Вайсфельда; переводы с фр. В. Божовича (книга I) и Я. Эпштейн (книги II, III, IV)]. – М.: Искусство, 1972. – 384 с.
2. Делез Ж. Кино. Кино 1: Образ-движение. Кино 2: Образ-время / Ж. Делез; [науч. ред. и вступ. ст. О. Аронсон; пер. с фр. Б. Скуратова]. – М.: Ад Маргинем, 2004. – 624 с.
3. Лакан Ж. Стадия зеркала как образующая функцию Я, какой она раскрылась нам в психоаналитическом опыте / Ж. Лакан; [пер. с фр.] // Кабинет: картины мира. – Вып. 1. – СПб.: Инапресс, 1998. – 130 с.
4. Лотман Ю.М. Место киноискусства в механизме культуры // Учен. зап. Тартуского ун-та. – Тарту, 1977. – Вып. 411.
5. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб., 1998. – С. 288-373.
6. Иванов В. В. Функции и категория языка кино / В. В. Иванов // Учен. зап. Тартуского ун-та. – Тарту, 1975. – Вып. 365.
7. Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф / Л. Малви // Антология гендерной теории. – Минск: Пропилей, 2000. – С. 280-297.
8. Мерло-Понти М. Видимое и невидимое / М. Мерло-Понти; [пер. с фр. О. Н. Шпаги]. – Минск, 2006. – 400 с.
9. Мерло-Понти М. Кино и новая психология / М. Мерло-Понти; [пер. с фр. М. Ямпольского] // Киноведческие записки. – 1992. – № 16.
10. Мерло-Понти М. Око и дух / М. Мерло-Понти; [пер. с фр., предисл. и комм. А. В. Густыря]. – М.: Искусство, 1992. – 63 с.
11. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / Мерло-Понти; [пер. с фр. и ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина]. – СПб.: Ювента, Наука, 1999. – 605 с.
12. Подорога В. Феноменология тела / В. Подорога. – М.: Ad Marginem, 1995. – 341 с.
13. Сартр Ж.-П. Первичное отношение к другому: любовь, язык, мазохизм / Ж.-П. Сартр; [пер. с фр.] // Проблема человека в западной философии. – М.: Прогресс, 1988. – 207 с.
14. Толстик Е. Феноменология видения. Кинематографический опыт / Е. Толстик // Топос: [философско-культурологический журнал]. – 2007. – С. 106-115.
15. Эко У. К семиотическому анализу телевизионного сообщения: [электронный ресурс] / Умберто Эко; [сокращ. пер. с англ. А. А. Дерябин]. – Режим доступа: <http://www.nsu.ru/psych/internet/bits/eco.htm>.

16. Эко У. О членениях кинематографического кода / Умберто Эко; [перевод А. Махова] // Строение фильма: [сб. статей] / Сост. К. Разлогова. – М.: Радуга, 1984. – 284 с.
17. Ямпольский М. Б. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии / М. Б. Ямпольский // Киноведческие записки, 1993. – 216 с.